

> *Os anéis de Saturno. O instinto enciclopédico de W. G. Sebald*

> *The Rings of Saturn. The encyclopedic instinct in W. G. Sebald*

por Biagio D'Angelo

Professor de Estética e Teoria da Arte, Adjunto II, Doutor em Literatura Comparada e Teoria Literária, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Arte, Universidade de Brasília (UnB), CNPq, Pq2. E-mail: biagiodangelo@gmail.com, biagioa@unb.br. ORCID: 0000-0001-9333-4461.

Resumo

No romance de W.G. Sebald, *Os anéis de Saturno* (*Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, 1995), o narrador, a partir da descrição de certos lugares de Suffolk, reconstrói acontecimentos históricos e biografias, relata entrevistas, apresenta e menciona obras e lugares, correlacionando tempos e espaços que várias vezes estão muito distantes uns dos outros. Essas aparentes digressões labirínticas ligam-se à história principal de uma forma ou de outra. A nossa hipótese é a de que *Os anéis de Saturno* possui uma estrutura altamente labiríntica e enciclopédica, característica, por outro lado, de toda a obra sebardiana, através da qual o autor manifesta seu conhecimento trágico do mundo.

Palavras-chave: Sebald. Romance enciclopédico. Enciclopédia. Labirinto.

Abstract

In W.G Sebald's novel *The Rings of Saturn* (*Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, 1995), the narrator, from the description of certain places in Suffolk, reconstructs historical events and biographies, reports interviews, describes and mentions works and places correlating times and spaces that are often very far apart. These apparent labyrinthian digressions tie into the main story in one way or another. Our hypothesis is that *The Rings of Saturn* have a highly labyrinthian and encyclopedic structure, characteristic, on the other hand, of the entire Sebaldian work, through which the author manifests his tragic knowledge of the world.

Keywords: Sebald. Encyclopedic Novel. Encyclopedia. Labyrinth.

> **Artigo recebido em 22.11.2021 e aceito em 22.11.2021.**

*Sobre cada nova forma já se alonga a sombra da
destruição*

W.G. Sebald¹

1. Saberes saturninos

Os anéis de Saturno (Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt), o romance escrito por W.G. Sebald e publicado em 1995, se abre, junto com duas citações de Milton e Conrad, com uma epígrafe derivada da *Brockhaus Enzyklopädie*: “Os anéis de Saturno [...] são, de modo verossímil, fragmentos de uma antiga lua que, demasiado próxima ao planeta, foi destruída pelas suas forças de maré”². A história, narrada em primeira pessoa (um processo recorrente nas obras do escritor alemão), relata uma longa caminhada no condado de Suffolk, no leste da Inglaterra. O subtítulo da obra, *Englische Wallfahrt* – que poderia lembrar, com certo grau de afeto e reverência, as *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau –, indica uma excursão histórico-narrativa contínua em que o narrador, a partir da descrição de alguns lugares de Suffolk, reconstrói acontecimentos históricos e biografias, relata entrevistas, descreve e menciona obras e lugares, correlacionando tempos e espaços que várias vezes estão muito distantes uns dos outros. A referência a Saturno poderia explicar a disposição do narrador como viajante melancólico e solitário. O próprio Sebald não deixará de se apresentar, um pouco ironicamente, no papel de um improvável *rapaz errante do passado*, que fica musicalmente suspenso entre *Winterreise (Viagem de inverno)* de Franz Schubert e os *Lieder eines fahrenden Gesellen (Cantos de um viajante)* de Gustav Mahler.³

¹ O texto que foi utilizado para a redação desse artigo é a tradução elogiadíssima de Ada Vigliani para o italiano. A versão em português é de minha responsabilidade. Na tradução italiana: “Su ogni nuova forma già si allunga l’ombra della distruzione”. Winfried Georg Sebald, *Gli anelli di Saturno*, 2012 (edição digital), p. 46.

² “Verossimilmente frammenti di un’antica luna che, troppo vicina al pianeta, fu distrutta dalle sue forze di marea”. *Ibidem*, p. 6. Tradução minha.

³ A música é uma paixão constante na obra de Sebald, como um leitmotiv que acompanha e pontua toda a existência do autor. A editora italiana Adelphi, de Milão, reuniu em 2013 uma coletânea de ensaios e versos, entre os quais alguns com caráter musical, que captam os traços autobiográficos da obra de Sebald entre a infância na Alemanha do pós-guerra e a juventude. A capa da edição é uma partitura da Sonata D960 para piano de Franz Schubert, com anotações

Se seguirmos a ideia benjaminiana da “tendência da melancolia para as viagens longas”⁴, Sebald, com efeito, parece ter aprendido a lição de Walter Benjamin sobre a conexão entre a melancolia e o pensamento alegórico. Além disso, segundo a já célebre imagem proposta pelo próprio Sebald, a estrutura peculiar dos anéis planetários que envolvem Saturno encontraria correspondência no romance sebaldiano, no sentido de que, no processo da escrita e da leitura, seria possível “avançar sempre para fora em círculos concêntricos, e o mais externo sempre determinará o mais interno”⁵. Em seu livro de ensaios *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (*A descrição da infelicidade. A literatura austríaca de Stifter a Handke*), de 1985, Sebald inscreve o caminho escritural da literatura em língua alemã sob o signo da doutrina tradicional da melancolia e da sua relação com a criatividade poética. No prefácio se pode ler um fragmento de grande força lírica:

A melancolia, a constante meditação do cumprimento da infelicidade, porém, nada tem em comum com a obsessão pela morte. Em vez disso, é uma forma de resistência. E no plano artístico, sua função é completamente diferente de uma forma meramente reativa ou reacionária. Quando ela, com seu olhar rígido, volta a calcular como isso foi possível, mostra então que a mobilidade do desconsolo e a do conhecimento são executivos idênticos. A descrição da infelicidade incorpora em si a possibilidade de sua superação.⁶

Além de descrever os lugares que visita e as pessoas que encontra, incluindo, por exemplo, o tradutor Michael Hamburger, à cuja amizade é dedicada a sétima parte do livro – páginas fundamentais para a construção de uma estética das ruínas e para uma reflexão sobre a dinâmica da identidade –, Sebald lida com diversas áreas da história e da literatura. Ele discute, entre as

do próprio W. G. Sebald.

⁴ Walter Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, 2018, p. 207.

⁵ Winfried Georg Sebald, “Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle”, 2015, p. 259-260.

⁶ “Mais la mélancolie, autrement dit la réflexion que l’on porte sur le malheur qui s’accomplit, n’a rien de commun avec l’aspiration à la mort. Elle est une forme de résistance. Et au niveau de l’art, éminemment, sa fonction n’a rien d’une simple réaction épidermique, ni rien de réactionnaire. Quand, le regard fixe, elle passe encore une fois en revue les raisons pour lesquelles on a pu en arriver là, il s’avère que les forces qui animent le désespoir et celles qui animent la cognition sont des énergies identiques. La description du malheur inclut la possibilité de son dépassement.” Winfried Georg Sebald. *La Description du malheur. À propos de la littérature autrichienne*, 2014a, p. 17. Tradução minha. (W.G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks*, cit., p. 12).

inúmeras entradas, a introdução da agricultura do bicho-da-seda na Europa, os escritos de Thomas Browne, a vida de François-René de Chateaubriand, Joseph Conrad, Algernon Charles Swinburne, Roger Casement, Edward FitzGerald, Jorge Luis Borges – do qual transcreve, copiando *ipsis litteris*, o final de seu conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – até a biografia da Imperatriz Viúva Tz'u-hsi. As numerosas figuras de, poderíamos dizer, *saberes noturnos e saturninos*, sobre as quais o narrador relatará ao longo da obra, dialogam justamente com o olhar melancólico do autor, e com as ambivalências profundas que provêm dessa condição nostálgica.

Se os seus trabalhos enfocam, principalmente, o tema da memória, tanto no sentido pessoal como coletivo, é porque a obra de Sebald pode ser lida também como uma tentativa de se reconciliar – em termos pessoais e literários – com o trauma da Segunda Guerra Mundial e os seus efeitos sobre o povo alemão. Suas profundas preocupações sobre a Shoah são expressas em vários escritos que traçam suas conexões biográficas com os judeus. *Os anéis de Saturno* são “a história da não simples elaboração desta memória e sua duplicidade inevitável, entre a promessa de liberdade e opressão inconcebível, mas esta elaboração [...] será apenas possível a partir de tal avaliação múltipla das condições de narração”⁷. Essas aparentes digressões labirínticas, que constituem a “estrutura rizomática”⁸ da obra, ligam-se à história principal de uma forma ou de outra. O texto sebardiano se apresenta com uma estrutura aberta, orgânica e em constante mudança, em que o autor, servindo-se de um conjunto textual-icônico (páginas, notas, divagações, distanciamentos, retornos, imagens) exalta os materiais *telúricos* da escritura. *Os anéis de Saturno* é uma obra de tipologia enciclopédica, pois o imenso conhecimento oferecido não se estabelece por meio de um caminho certo e unívoco, mas por sobressaltos, por formas ambíguas de saberes, por semelhanças enganosas entre coisas e signos.

Neste labirinto, que já não se apresenta como uma divisão lógica, mas como um amontoado retórico de noções e argumentos recolhidos in *loci*, *invenire* não significa mais *encontrar* algo que já se sabia, [...] mas

⁷ Salvatore Tedesco, *Fuoco pallido*, 2019, p. 43.

⁸ Elena Agazzi, *La grammatica del silenzio*, 2007. p. 7

realmente *descobrir* algo, ou a relação entre duas ou mais coisas, do qual nada se sabia ainda.⁹

Texto labiríntico e enciclopédico (como o é, por outro lado, toda a obra sebaldiana), *Os anéis de Saturno* convida o leitor a uma peregrinação intelectual para um renovado e, talvez, inesperadamente trágico conhecimento do mundo.

2. O livro: utopia e enciclopédia

“A ideia do Livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante”¹⁰, relata Jacques Derrida em *Gramatologia*, e ainda: “[Ela] é a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura”¹¹. O mundo ocidental está fortemente vinculado à forma do livro, como objeto físico e como ideia teleológica. Em ambas as conotações – física e teleológica – o livro representa a utopia da totalidade, o desejo de integralidade e *fechamento*, quase um irreduzível questionamento existencial do indivíduo, embora essas características não correspondam à vivência nem do homem, nem da escritura. Para Derrida, a ideia mesma do livro resultaria profundamente alheia ao sentido da escrita, culpa da *proteção* excessiva de um logocentrismo que teria sufocado as energias vitais da escrita, de sua força magmática e misteriosa e, sobretudo, das diferenças – isto é, daqueles elementos que não entram no eixo canônico da representação. Por exemplo, a marginalização em âmbito literário-cultural do romance cômico, que interessou, especialmente, Mikhail Bakhtin, constitui a maneira pela qual o romance se livra de uma concepção rígida e dogmática. Seguindo a proposta de Derrida, a centralidade do romance, e, por extensão, da canonização do livro, é um dos processos cognoscitivos mais relevantes do fenômeno cultural – e não apenas no sistema cultural eurocêntrico. A literatura do século XX tem mostrado, graças às

⁹ “In questo labirinto, che non si presenta più come ripartizione logica ma come congerie retorica di nozioni e argomenti raccolti in loci, invenire non significa più trovare qualcosa che già si sapeva, [...] ma veramente scoprire qualcosa o la relazione tra due o più cose, di cui non si sapeva ancora”. Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto*, 2007, p. 47. Tradução minha.

¹⁰ Jacques Derrida, *Gramatologia*, 1973, p. 21.

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

reflexões metacríticas sobre a escritura, um interesse por temas como as referências transtextuais e a relativização da figura do autor e do princípio ontológico do texto, transformando o romance em um enigma que tem de ser resolvido pelo leitor, que se torna destinatário e detetive das várias alternativas oferecidas pelo próprio texto.

A literatura do século XX tem herdado da tradição do romance de Rabelais e Diderot o gosto para uma trama narrativa que se torna um elemento estrutural de importância secundária. Os abundantes comentários autorreferenciais, os materiais heterogêneos – como os diálogos constantes com o leitor e o tom de aparente naturalidade nessa conversa – demonstram o surgimento de uma literatura não linear que encontra em Machado de Assis e, antes, em Sterne e Potocki, (*Manuscrito encontrado em Saragoza*, 1805), e também depois, em Cortázar, Calvino e Nabokov, os representantes mais produtivos e os autores que melhor anteciparam certos problemas contemporâneos sobre as possibilidades do texto escrito e da sua manipulação. Machado, Sterne, Potocki, Cortázar, Calvino e Nabokov produziram metarromances que, pela exuberância diegética, intersemioticidade e hibridismo, possuem uma identidade *enciclopédica*.

O romance enciclopédico é uma utopia que provém da tradição consagrada desde a obra de François Rabelais. Nele atuam fatores diversos: o texto como relato que interrompe, por meio de suas divagações e de histórias-na-história, a ausência de linearidade no romance, contradizendo a forma narrativa clássica; por sua vez, esse relato, abolida a regra da linearidade, necessita do apoio, da cumplicidade e da presença do grande ausente da comunicação tradicional: o leitor; com ele, o autor entabula um constante *piscar de olhos* que permite ao romance parodiar as formas antigas e renovar, dessa maneira, o gênero como um todo; finalmente, o jogo com o leitor vira uma reflexão às vezes irônica, às vezes *filosófica* do autor, que propõe um modelo epistemológico de leitura do mundo que parece oscilar entre o instinto totalizador e a consciência da falência desse mesmo instinto.

Laurence Sterne tinha se proposto, com *Tristram Shandy*, a transcrever narrativamente o *Ensaio sobre o entendimento humano*, de John Locke, reiterando, por meio de digressões, o conceito linguístico-filosófico da *imperfeição das palavras* conforme o pensador inglês. Na mesma perspectiva, para Diderot, a narração não linear da paródia picaresca de Jacques e seu amo reflete mais os fundamentos filosóficos da racionalidade objetiva do mundo spinoziano (único, geometricamente inelutável). O mundo diderotiano é fragmentado, racionalmente perceptível, que precisa ser ordenado *enciclopedicamente*, e essa é a “única imagem verdadeira do mundo vivente, que nunca é linear, ou estilisticamente homogêneo, mas cujas coordenações, embora descontínuas, revelam sempre uma lógica”¹².

O romance enciclopédico representa, portanto, a grande utopia falimentar de poder narrar o mundo. O romance enciclopédico não procede de uma tradição desprezada; não apenas se coloca no âmbito das referências paródicas e, talvez, grotescas; não está criticando o romance clássico, nem sequer é um antirromance, porque não nega a força epistemológica do romance e nem mesmo se coloca *contra* ele. O romance enciclopédico atua por amor ao romance, não a favor de sua destruição.

A linguagem não apenas revela-se como “o meio mais perfeito para comunicar informação, mas constitui também uma espécie de *espaço* em que depositar o conjunto de informações, isto é, a *enciclopédia*, de uma coletividade”¹³. Trata-se, portanto, de uma enciclopédia de signos, que busca ordenar materiais antropológicos mediante uma ação romanesca e interagir com os códigos sistêmicos de uma cultura:

A cultura é, a respeito da função social e comunicativa dos vários sistemas, abrangente. Ela dá sentido ao mundo, já que o mundo, antes de ser nomeado, descrito, interpretado, não é nada mais que caos: o sentido do mundo é o nosso discurso sobre o mundo, e o discurso sobre o mundo é possível só dentro de uma coletividade.¹⁴

Narrativas como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust,

¹² Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, 1993, p. 114.

¹³ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 1985, p. 134-135.

¹⁴ *Ibidem*, p. 141-142.

Dicionário Kazar, de Milorad Pávitch, *Petersburgo*, de Andrei Biéli, ou mais recentemente *Księgi Jakubowe* (*Os livros de Jacob*, 2014), de Olga Tokarczuk, se configuram como textos enciclopédicos, por serem obras nas quais a perspectiva da realidade é entendida como um *unicuum* no interno de forças contraditórias, memórias inesquecíveis e esquecimentos trágicos. Essas narrativas, ao serem enciclopédicas, totais, em sua forma de *weltanschauung* explicativa do mundo, transmitem o fracasso do autor ao se identificar com uma divindade última. No momento em que o escritor se gaba de assemelhar-se ao Criador, enquanto recriador da realidade, ele mesmo é consciente de que essa própria recriação tem sentido apenas na ficção e não responde, por completo, às problemáticas antropológicas de explicação mítica da realidade.

O volume de Franco Moretti, *Opere-mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine* (em tradução livre, *Obras-mundo. Ensaio sobre a forma épica de Faust a Cem anos de solidão* [1994]), oferece uma dimensão moderna à épica e ao enciclopedismo. O conceito de *obra-mundo* pode ser profícuo. As obras narrativas que Moretti propõe como paradigmas de uma reconstrução da obra como *obra-mundo* são numerosas e todas enciclopédicas, polifônicas, alegóricas, abrangentes, que já não se contentam em representar ficcionalmente a cultura nacional, a geografia à qual pertencem. Pelo contrário, os escritores de *obra-mundo* se interessam em reescrever e reinterpretar uma temporalidade não relativa apenas ao espaço limitado de um período, de uma época, mas uma temporalidade abarcadora de tempos, épocas, períodos, em uma sucessão não linear e caótica – em uma palavra, enciclopédica.

Na proposta enciclopédica da atividade literária dos séculos XX e XXI, ao contrário do que acontece nas estéticas romântica e realista, o narrador é consciente da falência da pretensão totalizadora de sua arte. O livro enciclopédico vira, de improviso, um simulacro da realidade: não compete com ela, mas imita o inimitável, possibilita o impossível. Sua ineficácia enciclopédica é simulacro de uma totalidade que manifesta a ausência de um conhecimento realmente totalizador.

A totalidade do romance possui dois aspectos aparentemente antitéticos:

a diferença do tempo (em que se escreveu o romance e o da leitura atual, por exemplo) e a permanência temporal, ou seja, a permanência dos clássicos e das solicitações oferecidas aos leitores de épocas e espaços disparatados. Esses aspectos prefiguram, mais uma vez, a utopia da narratividade, no momento em que o romance total, com seu pretendido enciclopedismo, torna-se um dos paradigmas estéticos da resistência da forma do romance. A ideia enciclopédica do romance e, portanto, da natureza totalizante da literatura, se apresenta em um eixo dúplice: de tentação utópica e de negação da atividade literária. Por um lado, a literatura precisa da totalidade e de sua possibilidade enciclopédica para problematizar o fenômeno literário e discutir sua necessidade ontológica. Por outro, a forma do romance enciclopédico permite que o livro não esgote seus significados até pôr em crise, anacronicamente, a história da cultura, como proposto por Georges Didi-Huberman. Mikhail Bakhtin escreveu que o gênero do romance não aceita a fossilização e nem a repetição; ele prefere a condição de uma sempre renovada experimentação, um pôr-se de sobreaviso, uma *vigilância* especial que se origina, quase naturalmente, no momento semiconsciente de sua imobilidade.

É nessa suspensão, paradoxalmente enciclopédica, que o romance se autorregenera, toma consciência de sua essência subversiva e *tangencial* e se abre a novas formas e referências. Essa tangencialidade influi, sobretudo e com força, na configuração de um *novo* leitor, que altera os modelos pretéritos e conforma eixos comunicativos que leem o tempo e o espaço como categorias a serem rediscutidas.

Estabelecendo uma memória não fixa e não sólida, mas duradoura, flutuante e constantemente interpretável, o romance enciclopédico permanece sempre como possibilidade de marca, de determinação de uma época e de seus anseios. Os romances mais significativos do século XX constituem, na crise evidente do metarrelato, a recuperação de pontos ficcionais de referência para investigar o tempo e, nele, o indivíduo. A totalidade enciclopédica do romance tende a amalgamar o literário e o antiliterário. Nessa enciclopédia feita de conversas filosóficas e amorosas, assim como de arquivos de tramas ficcionais e relatos históricos, os discursos se fundem quase indistintamente, se deslocam

dos lugares originais e deslegitimam a função da qualidade, do valor e do juízo estético. Trata-se, sempre mais, de planos que “se intersectam, se recuperam reciprocamente, se completam”¹⁵.

Contudo, a proposta enciclopédica de Sebald se afasta da ideologia do arquivo. A ficção que compõe o arquivo sebaldiano é um múltiplo armazém que determina o que Paul Ricoeur define, no âmbito tempo-narração, como a vigilância de “[...] uma memória interminável, como o narrador de *Em busca do tempo perdido*”¹⁶. “Antiarquivo em que o que é reprimido ou re-funcionalizado pelo arquivo é recolhido”¹⁷, *Os anéis de Saturno* põe em evidência a ligação entre conhecimento, poder e arquivo; entre o que foi deliberadamente esquecido e o que a cultura dominante prega para que seja memorizado. Sem vigilância – e sem a vigilância do autor – o *mal de arquivo* (conforme a célebre expressão de Derrida) regulamentaria uma obra que se apresenta como labiríntica, mas, ao mesmo tempo, ordenada, como se o labirinto de episódios, afetos, lembranças, biografias de críticos, poetas e tradutores e relatos de guerras esteja sendo visto de modo zenital, do alto, para podermos enxergar seu centro e, talvez, sua saída.

3. As borboletas de Thomas Browne

“Uma afirmação da eternidade através das ruínas do tempo”¹⁸: assim Roberto Calasso caracteriza sinteticamente o pensamento de Thomas Browne, descrevendo *Urn Burial* (1658). Entre as abundantes figuras que antes definimos como personalidades com *saberes noturnos e saturninos*, Browne é presumivelmente – ao nosso juízo – o escritor de olhar melancólico e, ao mesmo tempo, enciclopédico do qual Sebald se aproximará com maior afinidade, estabelecendo uma complexa e profícua relação de *alter ego*. Um

¹⁵ Adrian Marino, *Teoria della letteratura*, 1994, p. 165.

¹⁶ “[...] au risque de ne retrouver qu'une mémoire interminable, comme le narrateur de la Recherche”. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p. 655. Tradução minha.

¹⁷ “Anti-archivio in cui si raccoglie quanto represso o rifunzionalizzato dall'archivio”. Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria*, 2012, p. 156. Tradução minha.

¹⁸ Roberto Calasso, *I geroglifici di Thomas Browne*, 2018, p. 30. Também como introdução a Thomas Browne, *Religio Medici*, 2008, p. 59.

fragmento, nas últimas páginas dos *Anéis de Saturno*, é bastante eloquente nesse sentido:

E Thomas Browne, que era filho de um comerciante de seda e, portanto, deve ter tido um olho para essas coisas, em uma passagem de seu livro *Pseudodoxia Epidemica* - uma passagem que não consigo encontrar no momento - lembra como em seu tempo na Holanda, nas casas em que morrera alguém, costumava-se cobrir com um crepe de seda negra todos os espelhos e todas as pinturas que representassem paisagens, pessoas ou frutos do campo, para que a alma prestes a deixar o corpo não se distraísse durante sua última viagem pela visão de sua própria imagem ou da de sua terra natal, agora perdida para sempre.¹⁹

Sabe-se que Browne foi um médico, filósofo, estudioso e especialista em antiguidades, guardião das tradições da alquimia e do pensamento hermético, pouco inclinado à literatura como pura ficção e, ainda assim, tornou-se protagonista de uma das obras mais originais de seu século.

A prosa de *Religio Medici* (1642) pode ser considerada como uma verdadeira cartografia do saber enciclopédico. Browne investiga aquela "teologia difundida na natureza"²⁰ que constitui o objeto privilegiado da especulação enciclopédica e unitária de Browne.

A admiração de Sebald por Browne vem, muito provavelmente, daquela intuição do enciclopédico inglês segundo a qual existe, na realidade, uma matriz construtiva que modula uma rede de correspondências simbólicas de uma ordem secreta cosmológica, permeada por uma infinidade de fenômenos, tanto no contexto do mundo natural animado como do inanimado. Browne, em sua obra *The Garden of Cyrus* (1658), denomina *quincunx* ao tal modelo de aparente multiplicidade de todas as formas criadas na natureza, "que se constrói a partir dos vértices de um quadrilátero regular e do ponto de intersecção de suas diagonais"²¹. Modelo este que, expandindo-se às artes e aos costumes

¹⁹ "E Thomas Browne, che era figlio di un mercante di seta e quindi doveva avere occhio per queste cose, in un passo del suo libro *Pseudodoxia Epidemica* - passo che al momento non mi riesce di ritrovare - ricorda come ai suoi tempi in Olanda, nelle case in cui era morto qualcuno, fosse usanza coprire con un crespo di seta nera tutti gli specchi e tutti i dipinti dove erano raffigurati paesaggi, persone o i frutti dei campi, affinché l'anima in procinto di lasciare il corpo non venisse distratta, durante il suo ultimo viaggio, dalla vista della propria immagine o da quella della sua terra natale, ormai perduta per sempre". Winfried Georg Sebald, *Op. Cit.*, 2012, p. 553. Tradução minha.

²⁰ Roberto Calasso, *Op. Cit.*, 2018, p. 32. Também como introdução a Thomas Browne, *Religio Medici*, 2008, p. 63

²¹ Winfried Georg Sebald, *Op. Cit.*, 2012, p. 25

humanos, se abre, finalmente para uma interpretação mística do substrato metafísico do nosso mundo.

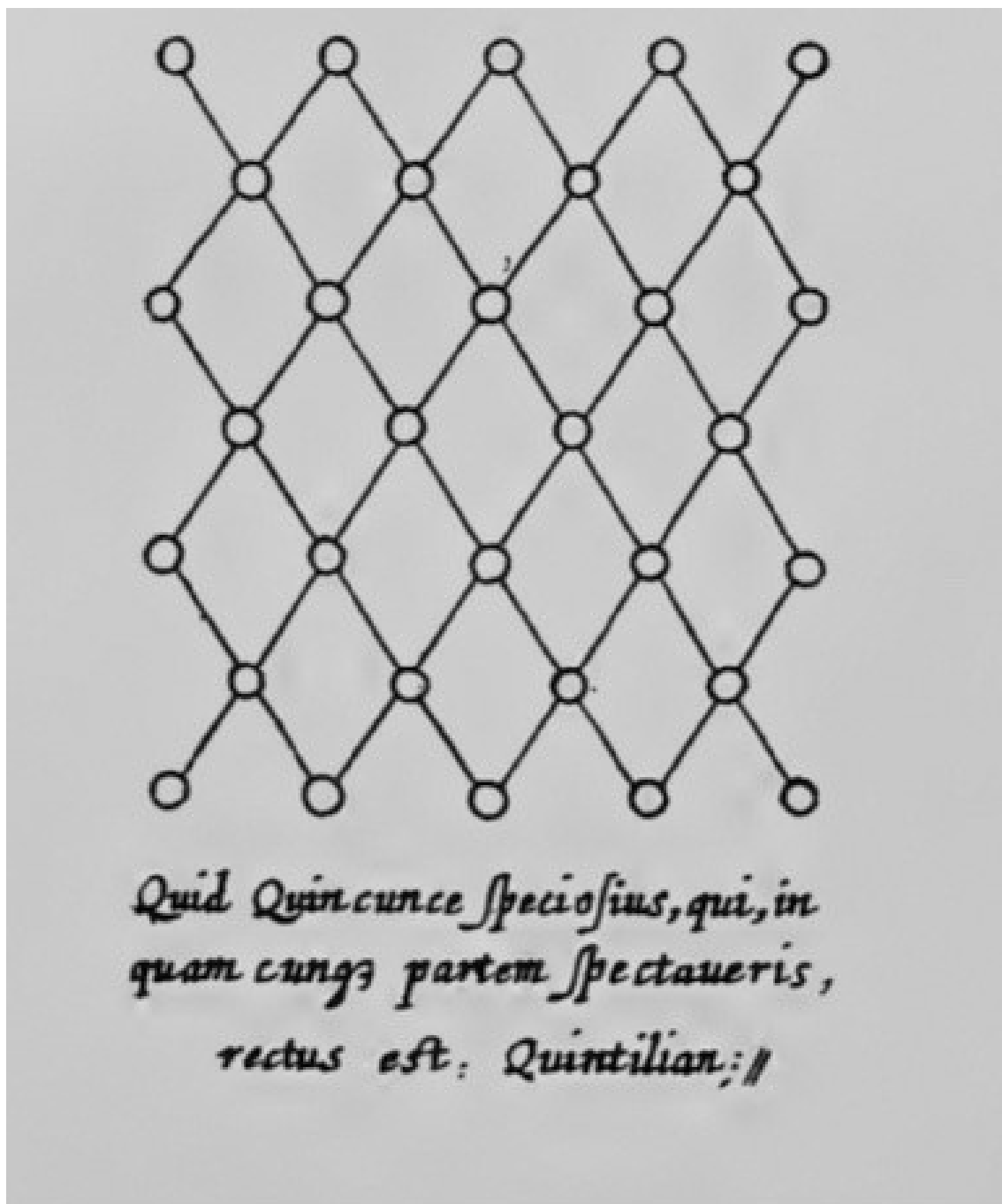


Figura 1
Benedictus Curtius e Giovanni Basttista della Porta, *Quincunx*, [s.d.].²²

²² Imagem que aparece no livro de Thomas Browne, *The Garden of Cyrus*, e que Sebald coloca em *Os anéis de saturno*.

O *quincunx* seria, portanto, o princípio metafísico que se repetiria em cada manifestação vital diferente; um princípio invisível que, de acordo com Browne, seria imanente nas múltiplas e variadas manifestações da Criação. O *quincunx*, muito além de ser apenas uma metáfora textual, alude, segundo Ribatti, justamente

[...] a uma espécie de 'estrutura transcendental' da história e, portanto, da própria narrativa: para além dos diferentes acontecimentos, da mutabilidade fenomenal, há uma estrutura baseada na repetição de um esquema específico baseado na produção - ação/destruição, ascensão/exploração, conectando eventos distantes no espaço e no tempo. O analogon textual é uma prosa digressiva e labiríntica, com uma "estrutura rizomática" [...] que ilustra, em um nível temático e formal, a repetição cíclica da catástrofe na história humana. O motivo da rede também mostra a 'estrutura rizomática' da economia capitalista, baseada em conexões entre 'centro' e 'periferia' virtuais. No entanto, cada nova conexão envolve uma modificação da topologia da estrutura econômica, de forma que 'centros' podem ser transformados em 'periferias' e vice-versa.²³

A décima e última parte d'*Os anéis de Saturno* leva a cumprimento o material rizomático da obra por meio da metáfora do fio de seda, um *quincunx* frágil mas poderosíssimo, uma metáfora que percorre o livro do começo ao fim e que “[...] invadirá o mundo, espalhará seus fios por todas as regiões da realidade – e as próprias coisas se tornarão metáforas. O mundo aparecerá transformado em uma série de emblemas vivos cujo texto foi perdido para sempre”²⁴. A Imperatriz Viúva da China cultiva bichos-da-seda. Carregando seda, os mercadores chineses cruzam a Ásia de uma ponta a outra; o cultivo da seda se espalha por Bizâncio, França, Alemanha e Inglaterra, onde Jaime I, em suas viagens, traz consigo uma caixa de bichos-da-seda de propriedade da realeza. Das mentes e das mãos melancólicas das tecelãs nascem tecidos de uma beleza

²³ “[...] Allude ad una sorta di ‘struttura trascendentale’ della storia e, quindi, della narrazione stessa: al di là dei differenti avvenimenti, della mutevolezza fenomenica, si cela una struttura basata sulla ripetizione di uno specifico schema basato su produzione/distruzione, ascesa/sfruttamento, che collega in tal modo eventi lontani nello spazio e nel tempo. L’analogon testuale è una prosa digressiva e labirintica, dalla «struttura rizomatica» (Agazzi 2007, 7) [...] che illustra, a livello tematico e formale, il ripetersi ciclico della catastrofe nella storia umana. Il motivo del reticolo mostra anche la ‘struttura rizomatica’ dell’economia capitalistica, basata su connessioni tra ‘centro’ e ‘periferia’ virtuali. Ogni nuova connessione comporta tuttavia una modificazione della topologia della struttura economica, sicché ‘centri’ possono trasformarsi in ‘periferie’ e viceversa”. Nicola Ribatti, *Op. Cit.*, 2012, p. 115. Tradução minha.

²⁴ “[...] invaderà il mondo, stenderà i suoi filamenti su ogni regione della realtà – e le cose stesse diventeranno metafore. Il mondo apparirà tramutato in una serie di emblemi viventi il cui testo si sia per sempre smarrito.” Roberto Calasso, *Op. Cit.*, 2018, p. 76. Tradução minha.

quase indescritível; tecidos que, como a plumagem dos pássaros, parecem ter sido criados pela própria natureza.

Entre 1646 e 1672, Thomas Browne publicou *Pseudodoxia Epidemica*, um longo e rico tratado enciclopédico sobre os erros, dividido em sete livros. Encontramos, entre outros, capítulos sobre o ímã, sobre os grifos, sobre as mãos direita e esquerda, sobre o umbigo de Adão, sobre espirros, sobre o lago Asfáltico, sobre Matusalém, sobre a cor preta, sobre o rio Nilo e sobre a baleia. O catálogo de seres pertencentes à zoologia fantástica, mesclados a materiais literários de douda erudição e hipóteses muito improváveis, fascinou Jorge Luis Borges (especialmente no *Livro dos seres imaginários*) – escritor amadíssimo por Sebald – e influenciou a fervorosa imaginação da poeta estadunidense Marianne Moore. Nessas páginas bizarras e elaboradas, afirma Sebald, “apesar de Thomas Browne confutar a existência de seres lendários, contudo os monstros surpreendentes que sabemos que realmente existem, tornam de alguma forma possível que as feras de nossa concepção não sejam inventadas do zero”²⁵. Assim, parece-nos que Sebald procede quando fala do *Bombyx mori*, a mariposa do bicho-da-seda, explicando que ela “vive em amoreiras brancas [e] faz parte da família *Bombycidae*, uma subespécie dos lepidópteros, à qual pertencem algumas das mais belas borboletas noturnas: a mariposa do arminho, *Harpyia vinula*, a cobra borboleta, *Bombyx atlas*, a borboleita-freira, *Liparis monacha*, e a borboleta procecionária ou *Saturnia carpinii*”²⁶.

Da leitura de uma enciclopédia de 1844 às memórias de Sully, que fala da chegada da sericultura na França, Sebald conduz o leitor até o momento crucial de toda a obra, quando o episódio da matança de bichos-da-seda se torna uma alegoria trágica às atrocidades do *Reich*, um emblema imenso, cujo sentido imagético é a alegoria moral da decadência do mundo. Sebald retoma de Thomas Browne a ideia segundo a qual o *Liber Natural* apresenta-se escrito sob

²⁵ “Benché Browne confuti esistenza degli esseri leggendari, tuttavia i sorprendenti mostri, di cui si sa che esistono davvero, fanno apparire in qualche modo possibile che le bestie di nostra ideazione non siano inventate di sana pianta”. Winfried Georg Sebald, *Op. Cit.*, 2012, p. 28. Tradução minha.

²⁶ “[...] vive sugli alberi di gelso bianco, fa parte della famiglia delle *Bombycidae*, una sottospecie dei *Lepidoptera*, cui appartengono alcune fra le più belle farfalle notturne – la falena dall’ermellino, *Harpyia vinula*, la farfalla cobra, *Bombyx atlas*, la monaca, *Liparis monacha*, e la procecionaria o farfalla del carpino, *Saturnia carpinii*.” *Ibidem*, p. 305. Tradução minha.

a forma de imagens que revelam uma realidade superior e invisível, imagens que são como hieróglifos variavelmente interpretáveis e signos linguísticos de meditação filosófica. A propósito de Browne, Roberto Calasso escreve:

O século XVII é a época que leva o mito dos hieróglifos ao seu desenvolvimento extremo e a uma extenuação delirante. Depois disso, esse mito será disperso em vários canais e ainda terá inúmeras variantes, mas cada vez mais borradas e ocultas.²⁷

Sebald é o grande herdeiro dessa tradição epistemológica. Que o *Bombyx mori* se transforme na matança coletiva dos judeus nos campos de concentração alemães demonstra a enorme curiosidade de Sebald para com cada processo metamórfico. Toda realidade possui um *quincunx*, um princípio que está analogamente presente nas páginas sebaldianas sob espécies de hieróglifos modernos e renovados. De uma citação a outra, da lembrança de um ensaio à transcrição de um conto, Sebald transita e metamorfoseia a si mesmo, como um *Bombyx Mori* à procura do *quincunx*.

Não há imagem melhor, nesse sentido, que a do próprio Baldanders, citado por Sebald nas páginas d'*Os anéis de Saturno* – personagem fictício do romance *Simplicius Simplicissimus* (1668) de Grimmelshausen; um ser multiforme que muda de aparência constantemente; um ser praticamente *indescritível* e cujo nome, em alemão, quer dizer, significativamente, *rapidamente diferente*; um homem, como recitam as palavras do Apocalipse, que é o começo e o fim, “porque não poucas, e surpreendentes, e até mesmo deliciosas, são as formas do indizível”, como diz o seu autor alemão²⁸.

4. A enciclopédia crítica de Sebald

No encerramento do prefácio de *Logis in einem Landhaus* (1998), referindo-se à obra pictórica de Jan Peter Tripp – com o qual frequentou “por

²⁷ “Il Seicento è l'età che porta il mito dei geroglifici al suo estremo sviluppo e a una delirante estenuazione. Dopo di allora, quel mito si disperderà in vari canali e avrà ancora varianti numerose, ma sempre più labili e celate.” Roberto Calasso, *Op. Cit.*, 2018, p. 54. Tradução minha.

²⁸ Vale a pena lembrar, aqui, como referência para outra referência, que o personagem proteiforme de Baldanders é mencionado também no *Manual de Zoologia Fantástica*, de Jorge Luis Borges.

certo tempo a mesma escola em Oberstdorf” –, Sebald declara que “por causa da nossa comum predileção para Keller e Walser”, teria aprendido com suas pinturas “que devemos levar em conta muitas dificuldades quando procedemos a fazer o inventário das coisas”²⁹. Toda a obra de Sebald é a tentativa de um colossal inventário das coisas, e é por esse anseio ou instinto escritural que Thomas Browne nos parece como o signo humano, espelhado em Sebald, dessa consciência teórica e metafísica de uma ordem do mundo a partir de fragmentos caóticos e destinados ao esquecimento.

O trabalho epistemológico do autor de *Urn Burial* também não consiste em um círculo fechado de compreensão dos eventos e dos fenômenos do mundo. Sebald confessa: “A invisibilidade e indefinição do que nos faz mover, isso permaneceu um enigma, em última análise insondável, mesmo para Thomas Browne, que considerava nosso mundo apenas como a sombra de um outro”³⁰. A comparação com a obra de Thomas Browne configura-se como um momento absolutamente crucial na construção da poética sebaldiana, pois é a partir da reflexão sobre sua obra de natureza enciclopédica que Sebald pode pôr em ato sua enciclopédia *crítica*, seu *magnum opus* que nunca será satisfatoriamente concluído, fechado, circular, *hortus conclusus*. É o próprio Browne que parece confirmar, num jogo sedutor e derradeiro de anacronismos, que

[...] todo o conhecimento está envolto em escuridão impenetrável. O que percebemos são apenas luzes isoladas no abismo da ignorância, no edifício do mundo atingido por densas sombras. Estudamos a ordem das coisas, mas o projeto que a inspira, diz Browne, não entendemos. Por isso, só podemos escrever nossa filosofia em letras minúsculas, nas abreviaturas e atalhos de caráter efêmero, sobre os quais repousa apenas o reflexo da eternidade.³¹

²⁹ “[...] e non solo perché Jan Peter Tripp ed io abbiamo frequentato per qualche tempo la stessa scuola a Oberstdorf, e a causa della nostra comune predilezione per Keller e Walser, ma anche perché dai suoi quadri ho imparato che bisogna spingere lo sguardo sin nel profondo, che l’arte non può prescindere dal mestiere e che dobbiamo mettere in conto parecchie difficoltà quando procediamo all’inventario delle cose.” Winfried Georg Sebald, *Soggiorno in una casa di campagna*, 2014b, p. 10-11. Tradução minha.

³⁰ “L’invisibilità e l’inafferrabilità di ciò che ci fa muovere, questo è rimasto un enigma, alla fin fine insondabile, anche per Thomas Browne che considerava il nostro mondo solo come l’ombra di un altro.” Winfried Georg Sebald, *Op. Cit.*, 2012, p. 35. Tradução minha.

³¹ “[...] ogni conoscenza è avvolta da un’oscurità impenetrabile. Ciò che noi percepiamo sono solo luci isolate nell’abisso dell’ignoranza, nell’edificio del mondo investito da fitte ombre. Noi studiamo l’ordine delle cose, ma il progetto cui esso si ispira, dice Browne, non lo

Oscilando entre movimentos de inacessibilidade e de desejo de compreensão das relações entre as formas existentes, o instinto enciclopédico de Sebald – isto é, sua ansia de registrar o que poderia ficar esquecido na magmática cartografia do mundo – se sustenta em um juízo que perpassa toda a obra sebaldiana: “Agora, no momento em que escrevo estas notas, consider[o] como nossa história é feita quase que exclusivamente de calamidades”³². É impossível sair desse estado de desgraça, a não ser pela força epistemológica da literatura. A prosa de Sebald se coloca como monumento erigido contra as trevas da cultura e da amnésia coletiva, como *memento mori* de uma comunidade humana inteira. A enciclopédia nostálgica de Sebald é, deliberadamente, um antiarquivo. Nesse texto vulcânico, que parece não ter fim nem mesmo na última página, Sebald coleta o material que foi excluído ou removido da História com paciência amorosa. Não é por acaso que, como já mencionamos, uma das partes mais tocantes e significativas d’*Os anéis de Saturno* seja o episódio da matança de bichos-da-seda – que se torna uma alegoria trágica dos campos de extermínio nazistas.

Se, como propõe Giorgio Agamben, “trabalhar sobre as imagens significa, [...] sobretudo, trabalhar no cruzamento entre o individual e o coletivo”³³, e se “a história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética”³⁴, então, como justamente sintetiza Klein,

na poética de Sebald, a zona de trânsito que aproxima palavra e imagem opera nessa fratura de que fala Agamben, buscando uma recomposição dialética que é tanto material (a coleta das fotos, o contato com as testemunhas) quanto metafísica (o contato entre vivos e mortos, a sensação da coexistência das temporalidades) e que, justamente por isso, permanece sempre em processo.³⁵

comprendiamo. Per questo possiamo scrivere la nostra filosofia solo in lettere minuscole, nelle abbreviazioni e negli stenogrammi della natura effimera, sui quali soltanto si posa il riflesso dell’eternità”. *Ibidem*, p. 37. Tradução minha.

³² “Adesso, nel momento in cui scrivo queste note consider(o) come la nostra storia sia fatta quasi soltanto di calamità”. *Ibidem*, p. 553. Tradução minha.

³³ Giorgio Agamben, *Ninfe*, 2007, p. 53

³⁴ *Ibidem*, p. 56-57

³⁵ Kelvin Falcão Klein, “W. G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem”, 2017, p. 222

Numa entrevista com Sebald, realizada em 2001, Joseph Cuomo pergunta ao escritor de *Austerlitz* se a estrutura da forma narrativa dos romances sebaldianos deve-se, em grande parte, a suas associações livres inconscientes, ou se poderia tratar-se de algo mais projetual, planejado, que se implementa ao longo da escrita de maneira inesperada e completamente deliberada. Sebald responde que poderia, provavelmente, estar relacionada às vantagens do caminhar e que, por isso, é uma das razões pelas quais ele se dedica a esse hábito com tanta frequência.

Acham-se objetos abandonados na beira da estrada ou um folheto à venda em algum pequeno museu no meio do nada, escrito por algum historiador local, que eu nunca, jamais encontraria em Londres. E aí, você descobre detalhes extravagantes que o levam a outro lugar e, portanto, é uma forma assistemática de pesquisa, o que, é claro, para um acadêmico é muito pouco ortodoxo, porque devemos fazer tudo em ordem.³⁶

O relato continua, relembando como descobriu o episódio da atroz guerra civil chinesa no século XIX, encontrado num opúsculo, caminhando e contando como um minúsculo trem que cruzava a região do rio Blyth era originalmente destinado à corte do imperador chinês. Certamente, um fato um tanto bizarro e bastante errático.

E então, naturalmente nos perguntamos qual imperador, e vai-se procurar na *Encyclopaedia Britannica*, na edição de 1911, e a partir daí se começa a vagar pelos livros, enfim, é assim que continua. E é a parte mais agradável do trabalho; você descobre coisas diferentes e passa de um fato extraordinário a outro. A escrita real, é claro, é uma outra história. É tudo menos uma ocupação agradável.³⁷

Assim, o escritor pode ter algum material disponível que, aos poucos, vai crescendo:

Uma coisa leva a outra e, no final, algo nasce de todo o material coletado ao acaso. Mas, uma vez que as coisas estão se encaixando ao acaso, é

³⁶ “Si trovano oggetti abbandonati ai lati della strada, oppure una brochure in vendita in qualche minuscolo museo nel bel mezzo del nulla, scritto da qualche storico locale, che mai e poi mai avrei trovato a Londra. E lì scopri dettagli stravaganti che ti portano da qualche altra parte, e quindi è una forma di ricerca non sistematica, il che naturalmente per un accademico è ben poco ortodosso, perché si suppone che facciamo tutto ordinatamente”. Joseph Cuomo, “Una conversazione con W.G. Sebald”, 2019, p. 223. Tradução minha.

³⁷ “E poi naturalmente uno si chiede quale imperatore, e si va a cercare sull’Enciclopedia Britannica, nell’edizione del 1911, e da lì si comincia a vagabondare per libri, insomma è così che si va avanti. Ed è la parte più piacevole del lavoro, scopri cose diverse, e ti sposti da un fatto straordinario a un altro. La scrittura vera e propria, naturalmente, è tutta un’altra storia. È tutto fuorché un’occupazione piacevole.” *Ibidem*, p. 225. Tradução minha.

preciso um esforço da imaginação do autor para criar uma conexão entre elas. Se você procurar coisas que já encontrou antes, é claro que será fácil juntá-las. Mas elas vão se reunir de uma forma óbvia, que, em termos de escrita, não apresenta nada de novo ou de muito produtivo. Portanto, você tem que usar materiais heterogêneos para forçar o cérebro a criar coisas que nunca fez antes. Eu pensei assim. Então, é claro, a curiosidade assume o controle.³⁸

O método de Sebald é, portanto, uma curiosidade instintiva, quase insana e patológica, porém natural, em que o conhecimento científico encontra a imaginação artística. Nesse conúbio, a literatura que nasce tensiona a existência para a eternidade, ou melhor, para a *negação do tempo*, como se diz no escrito sobre *Orbis Tertius* – princípio fundamental das escolas filosóficas de Tlön segundo Borges e confirmado por Sebald.

A negação do tempo, diz-se no escrito sobre *Orbis Tertius*, é o princípio fundamental das escolas filosóficas de Tlön. De acordo com esse princípio, o futuro tem realidade apenas na forma de nossas esperanças e medos presentes, e o passado é mera memória. De acordo com outro ponto de vista, o mundo, incluindo tudo o que atualmente vive em sua superfície, foi criado há poucos minutos junto com toda a sua história anterior inteira, mas enganosa. Outra teoria descreve, alternadamente, a Terra como um beco sem saída na grande cidade de Deus, como uma sala escura e cheia de imagens incompreensíveis ou como uma névoa em torno de um sol melhor. Os expoentes de uma quarta escola de filosofia argumentam, por sua vez, que o tempo já se esgotou inteiramente e que nossa vida nada mais é do que a reverberação crepuscular de um processo irreversível. E, na verdade, não sabemos quantas de suas possíveis mutações o mundo já deixou para trás e quanto tempo – se existe tempo – ainda temos. A única coisa certa é que a noite dura muito mais que o dia, se compararmos a vida individual, a vida em geral ou a própria totalidade do tempo com o sistema superordenado relativo. *'The night of time'*, escreve Thomas Browne em seu tratado de 1658, *'The Garden of Cyrus, far surpassed the day and who knows when was the Aequinox?'* Pensamentos semelhantes flutuavam em minha cabeça enquanto eu cruzava a ponte sobre o Blyth [...].³⁹

³⁸ “Una cosa porta a un'altra, e alla fine da tutto il materiale raccolto a casaccio nasce qualcosa. Ma siccome le cose sono andate componendosi a caso, serve uno sforzo di immaginazione dell'autore per creare una connessione tra esse. Se vai alla ricerca di cose che hai già trovato in precedenza è chiaro che sarà facile metterle insieme. Ma si uniranno in un modo ovvio, il che, in termini di scrittura, non presenta nulla di nuovo, o di molto produttivo. Quindi bisogna prendere materiali eterogenei per costringere il cervello a creare cose che non ha mai fatto prima. L'ho pensata così. Poi, naturalmente, la curiosità prende il sopravvento.” *Ibidem*, p. 224. Tradução minha.

³⁹ “La negazione del tempo, si dice nello scritto sull'Orbis Tertius, è il principio fondamentale delle scuole filosofiche di Tlön. In base a tale principio il futuro ha realtà solo nella forma delle nostre attuali speranze e paure, e il passato è mero ricordo. Secondo un altro punto di vista il mondo, compreso tutto ciò che in questo momento vive sulla sua superficie, è stato creato solo pochi minuti fa insieme con l'intera ma ingannevole sua storia precedente. Un'altra teoria descrive alternativamente la Terra come un vicolo cieco nella grande città di Dio, come una camera oscura piena di immagini incomprensibili oppure come un alone caliginoso intorno a un Sole migliore. Gli esponenti di una quarta scuola filosofica sostengono, a loro volta, che il tempo

Negar o tempo, por um lado, significa anular a história e os seus fatos construtores de uma determinada identidade – subjetiva e comunitária; pelo outro, é eliminar a esperança em um futuro possível e, talvez, lugar de soluções de enigmas e inquietudes. A negação do tempo por Sebald não pode ter esse desenvolvimento: ela seria uma teoria impositiva e assustadora. Segundo Parmênides, no *caminho da verdade* toda a realidade seria apenas uma, a mudança seria impossível e a existência seria uniforme, necessária e *atemporal*. A verdade de Parmênides, que nega o tempo, não pode interessar o sistema *antissistema* enciclopédico de Sebald. O mundo das histórias e das tramas aparentes, mesmo se as próprias faculdades sensoriais pudessem conduzir a falsas e enganosas concepções – aquelas tramas e histórias que fazem parte do vagabundear interpretativo do autor –, são a verdadeira essência do tempo: os fatos *encontrados* são os mais adequados para tentar uma explicação ao valor e à qualidade do tempo.

Ao apresentar um processo epistemológico baseado “na analogia e no postulado da unidade da criação divina, o aberrante, o diferente, o monstruoso [...] vistos como algo que se enquadra na criação”⁴⁰, a enciclopédia de Sebald deixa seu leitor inquieto e interpelado, após sua leitura, a refletir sobre o progresso devastador da História e, como queria Benjamin, sobre a categoria de sua redenção (*Erlösung*) que a literatura deixa, milagrosamente, entrever.

As maravilhosas tiras de seda que emaranham o mundo com seus números e sinais misteriosos parecem tecer as páginas enciclopédicas de Sebald, como fios do único livro do Universo. Talvez seja este o segredo da ordem e da desordem do cosmos, parece-nos dizer Sebald: a leveza, a delicadeza, as cores, o farfalhar da seda; a metáfora melancólica da unidade perdida.

si è già interamente esaurito e che la nostra vita altro non è se non il crepuscolare riverbero di un processo irreversibile. E in effetti non sappiamo quante delle sue possibili mutazioni il mondo si sia già lasciato alle spalle e quanto tempo, ammesso che il tempo esista, ci resti ancora. L'unica cosa certa è che la notte dura molto più del giorno, se paragoniamo la vita individuale, la vita in genere o la stessa totalità del tempo con il relativo sistema sovraordinato. The night of time, scrive Thomas Browne nel suo trattato del 1658 *The Garden of Cyrus*, far surpasseth the – day and who knows when was the Aequinox? Anche a me frullavano per la testa simili pensieri mentre, superato il ponte sul Blyth [...]. Winfried Georg Sebald, *Op. Cit.*, 2012, p. 172-173 (edição digital). Tradução minha.

⁴⁰ Nicola Ribatti, *Op. Cit.*, 2012, p. 159.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- AGAZZI, Elena. *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*. Roma: Artemide, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origine del dramma barocco tedesco*. Roma: Carocci, 2018.
- BROWNE, Thomas. *Religio Medici*. A cura di Vittoria Sanna. Con un saggio di Roberto Calasso. Milano: Adelphi, 2008 (edição digital).
- CALASSO, Roberto. *I geroglifici di Thomas Browne*. Milano: Adelphi, 2018 (edição digital).
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CUOMO, Joseph. Una conversazione con W. G. Sebald. In: SCHWARTZ, Lynne Sharon. *Il fantasma della memoria*. Conversazioni con W.G. Sebald”, Roma: Treccani, 2019 (edição digital).
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECO, Umberto. *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Bompiani: Bologna, 2007.
- KLEIN, Kelvin Falcão. W. G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem, *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 209-224, out. 2017.
- MARINO, Adrian. *Teoria della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- MORETTI, Franco. *Opere-mondo*. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine, Torino: Einaudi, 1994.
- RIBATTI, Nicola. *Allegorie della memoria*. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald. Trento: Università degli Studi di Trento, 2012.

RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

SEBALD, Winfried Georg. *Gli anelli di Saturno*. Milano: Adelphi, 2012 (edição digital).

SEBALD, Winfried Georg. *La Description du malheur*. À propos de la littérature autrichienne. Paris: Actes Sud, 2014a.

SEBALD, Winfried Georg. *Soggiorno in una casa di campagna*. Milano: Adelphi, 2014b (edição digital).

SEBALD, Winfried Georg. Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle (2001), In: HOFFMANN, T (ed.). *Auf ungeheuer dünnem Eis*. Gespräche 1971 bis 2001. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.

SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.

TEDESCO, Salvatore. *Fuoco pallido*. W.G. Sebald: l'arte della trasformazione. Roma: Meltemi, 2019.

Referência para citação deste artigo

D'ANGELO, Biagio. Os anéis de Saturno: O instinto enciclopédico de W. G. Sebald. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 61 – 82, dezembro de 2021.